



## Klassikerintro: Gustav Schilling om det ophøjede (1835)

Kock, Christian Erik J

*Published in:*  
Rhetorica Scandinavica

*Publication date:*  
2016

*Document version*  
Version blev oprettet som del af udgivelsesprocessen; udgivers layout; normalt ikke offentligt tilgængeligt

*Document license:*  
[Ikke-specificeret](#)

*Citation for published version (APA):*  
Kock, C. E. J. (2016). Klassikerintro: Gustav Schilling om det ophøjede (1835). *Rhetorica Scandinavica*, 2016(73), 20-29.

*Christian Kock er professor i retorik ved Institut for medier, erkendelse og formidling, Københavns Universitet.  
E-mail: kock@hum.ku.dk*

Christian Kock:

## Klassikerintro

### Gustav Schilling om det ophøjede (1835)

Skriftet der er oversat nedenfor om det ophøjede, das Erhabene, i musikken, stammer fra værket *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, der udkom i seks bind og et supplementsbind i Stuttgart i 1835-1838. Uddraget nedenfor er fra værkets bind 2. Det var redigeret og til dels skrevet af Gustav Schilling (1805-1880), der var musiker, musikskribent og musikpædagog. Han udgav en lang række værker ud over dette, de allerfleste om musik – både om musikteori, om bestemte komponister, og klaver-spil (han havde selv optrådt som pianist fra 10-årsalderen). Hans vigtigste værk var en stort anlagt musikæstetik, *Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik, oder Aesthetik der Tonkunst. Zugleich ein Supplement zu allen grösseren musikalischen Theorien, und ein Hand- und Lesebuch für die Gebildeten aus allen Ständen zur Förderung eines guten Geschmacks in musikalischen Dingen*, udgivet i Mainz 1838. Ud over dette skrev han også værker om teologi, om moral, om egnen omkring Göttingen og om huset Hozenzollern. En umådelig alsidig og produktiv mand – men hans produktivitet sættes i et vist perspektiv af at meget i hans hovedværk om musikæstetik er lånt fra et tidligere værk af Carl Seidel, *Charinomos: Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geschichte der schönen Künste*. Desuden veg han ikke tilbage for at genbruge store passager fra sig selv. Det gælder netop bl.a. teksten om det ophøjede, der et par år efter sin første publikation i encyklopædien i 1835 optrådte ordret på ny, nu suppleret med mere tekst, i den store musikæstetik. Når man tilføjer at Schilling trods sin arbejdsomhed havde problemer med kreditorer og udvandrede til USA i 1857, hvor han skrev værker under navnet G. Penny (penny = Schilling), kan man måske få den idé at han ikke skal tages særlig alvorligt som tænker.

Alligevel er en tekst som leksikonopslaget om det ophøjede, og meget af hans

øvrige musiktænkning, værd at studere i dag. Blandt andet repræsenterer det en form for refleksion om musik (og om kunstarter i det hele taget) der er mangel på i dag. Det har i mange årtier været helt umoderne i både musik-, litteratur- og anden kunstvidenskab at tale om det ophøjede eller det sublime, bortset fra at man har brugt det som et idéhistorisk og smagshistorisk begreb. Welleks *History of Modern Criticism*, (1-8, 1955-1992) tegner begrebets profil som noget man talte om i 1700-tallet og ind i 1800-tallet, men typisk som alment filosofisk-æstetisk begreb, med bestandig henvisning til Kant. Men i meget lang tid har utrolig få akademiske og andre seriøse tænkere og forskere inden for de æstetiske fag villet tage den slags begreber i deres mund på egne vegne og f.eks. omtale konkrete værker eller kunstnere som sublime. At værker kunne have overvældende virkninger på betragtere, og dertil hørende refleksion over hvad der præcis gør et givet værk ophøjet, sublimt, storslået eller pragtfuldt, har gennem det meste af det 20. århundrede ikke været særlig *comme il faut*. Christine Oravec, der skriver om begrebet i Sloanes *Encyclopedia of Rhetoric* fra 2001, mener at dyrkelsen af den store, sublime virkning i romantisk kunst har levet videre i diktatorers og despoters dyrkelse af det overvældende i det 20. århundrede, og det har undergravet begrebets agtelse i den akademiske verden – til dels af de samme grunde som gjorde at selve begrebet retorik i årtier var suspect. Dominerende retninger i de sidste årtiers kunsthistorie har været nykritik, strukturalisme, marxisme, psykoanalyse, dekonstruktion – alt sammen retninger der anviser hvordan man som analytiker *gør* noget ved de æstetiske objekter, men som ikke skal nyde noget af at *de* gør noget ved *os*. Der er så siden 70'erne kommet nye anvendelse af begrebet det sublime ind i den akademiske diskurs hos bl.a. Paul de Man, Derrida, Lyotard. Men overordnet set kan man sige at det sublime for dem på forskellig vis er noget med at sprænge, omstyrte, undergrave – det er stadig ikke sådan at de objekter man siden 1700-tallet har kaldt ”æstetiske”, omtales som egnede til at give sublime oplevelser.

Der er rigtignok skrevet tonsvis af bøger om f.eks. Beethoven eller Bach og deres værker fra alle mulige vinkler, men meget sjældent påtager den akademiske forsker sig at sige noget i retning af: ”Disse værker og disse steder i dem er ganske særlig sublime, og her er de egenskaber ved dem der gør det.” Der er nok masser af skarp-sindige forskeres analyser af egenskaber i Bachs eller Beethovens værker, men forbindelsen mellem videnskabelig analyse og æstetisk vurdering har længe været særdeles spinkel. Det er som om selve det at tale om den æstetiske oplevelse af f.eks. et Beethoven-værk er dømt ude som uvidenskabeligt; forskere skal nok tale om egenskaber ved værkerne, men åbenbart ikke om oplevelser, det være sig af noget sublimt eller andet. Selv i de seneste årtier, hvor mange musikologer og filosoffer er gået i gang med at tale om at der er betydninger og udtryksfuldhed i musik – noget man gennem det meste af 1900-tallet veg tilbage fra – så sætter disse kyndige folk sjældent deres udsagn om musikkens betydninger i forbindelse med udsagn om dens værdi; eller de sætter for det meste ikke udsagn om dens værdi i forbindelse med dens evne til at give æstetisk oplevelse, den være sig sublim, ophøjet eller noget tredje. Og det er egentlig paradoksalt, eftersom det næppe kan benægtes at når f.eks. Beethoven og Bach er blevet anset for at være blandt de største mestre i musikken,

om hvem det er værd at skrive talløse bøger, så må det være fordi de oprindelig har formået med deres værker at give store oplevelser – større end f.eks. Bachs samtidige Telemann, der dog ellers skrev endnu mere end han gjorde. Mozart er også indiskutabelt større og interessantere end Salieri, mest kendt fra filmen *Amadeus*, og Salieri var formentlig selv klar over det. Men hvad er det konkret i Mozarts musik der er så meget større? Man kan gode pege på værker og på steder i disse værker, men kan man pege ned i moderne og sige hvilke egenskaber der kendetegner disse steder? Og hvorfor gør sådanne egenskaber dem så gode, ja ligefrem sublime måske?

Schilling forsøger netop på at gøre sådan noget. Han er fra før den tid i musikforskningen hvor man begyndte at anse talen om sublime og andre oplevelser for at være uvidenskabelig. Men han – og andre der har gjort noget lignende – er måske selv ude om at musikvidenskaben distancerede sig fra dem. Hvad de siger, er ofte umådelig vagt, metaforisk og uigennemskueligt.

Vi kan f.eks. se på de begreber om ”mandligt” og ”kvindeligt” som Schilling anvender i sin tekst. F.eks. siger han at der ikke kan tænkes ”noget ophøjet der ikke samtidig er skønt, men nok noget skønt der ikke er ophøjet, eftersom skønhed er kunstens mål uden hensyn til dens fremtrædelsesform, den være sig ophøjet (mandlig) eller naiv (kvindeligt)”. Det lyder mærkeligt og provokerende i vor tid. Det kan hjælpe lidt at vide at begreberne havde en vis gangbarhed i datidens tyske tænkning, bl.a. takket være Kants tidlige værk *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* fra 1764, der satte forholdet mellem det sublime og det skønne i relation til forholdet mellem henholdsvis det mandlige og det kvindelige køn. Senere kom Wilhelm von Humboldts skrifter „Über die männliche und weibliche Form“ og ”Ueber den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur”, begge fra 1795. Ifølge ham ”skaber den mere mandlige fornuft mere dybde ... den mere kvindelige fantasi sørger for mere yppig fylde og charmerende ynde”; og ”alt mandligt ... er mere oplysende, alt kvindeligt mere rørende. Det ene sørger for mere lys, det andet for mere varme”. Men begge må ifølge Humboldt indgå i en syntese for at der kan opstå noget genialt.

Schillings æstetik har også tanker om at f.eks. rytme er mere mandlig, melodi mere kvindelig, og i poesien er rim som sådan også mere kvindelige. Lyrikken er mere kvindelig, epikken mere mandlig, og dramatikken er som den højeste syntese en forening af begge. Vi kender jo den slags ”køns”-tænkning fra verslæren, hvor en linje der ender med en stærk + en svag stavelse, har ”kvindelig udgang”, mens den der ender med en stærk stavelse, har ”mandlig udgang” (der er her tale om en tradition der går langt tilbage, og som har holdt sig op til vor tid i håndbøger og fremstillinger om verslære, f.eks. alle Jørgen Fafners værker om dette emne fra og med *Strofer og strofebygning*, 1964, og f.eks. også min egen *Engelsk verslære*, 1980. Traditionen er så etableret og ureflekteret at der ikke synes at være nogen der har undersøgt eller afklaret hvor den stammer fra).

Men uanset bedagede og belastede kønsmetaforer kan man måske i virkeligheden med mere udbytte læse både Schilling og andre æstetiske tænkere fra den tid hvis man uden hensyntagen til kønsbetegnelser og holder sig til at der er tale om *signifikante forskelle* – forskelle der er med til at præge den æstetiske oplevelse.

Den mest signifikante forskel Schilling peger på, er den mellem to former for det ophøjede: det *ekstensivt* og det *intensivt* ophøjede. Heller ikke her er han dog særlig klar, men det fremgår at det ekstensive har at gøre med geometrisk størrelse, udstrækning, mens det intensive har at gøre med kraft. Det intensive er værdifuldest og mest ophøjet. Man kan f.eks. udmærket forestille sig det princip at hvis rigtig meget udtryk er koncentreret på et lille sted – eller hvis rigtig meget indhold er formidlet med et lille, tæt eller enkelt udtryk, så opstår der let en sublim oplevelse. Det intensivt ophøjede skabes ikke af en masse forsiringer og kunstfærdighed (som f.eks. i samtidens italienske *bel canto* i operaen, hvor poleret klang og vanskelige passager med mange koloraturer var på mode). Det skabes heller ikke ifølge Schilling af den form for avanceret teknik som f.eks. viser sig i kontrapunkt med mange selvstændigt førte stemmer – som Bach demonstrerede i sine ottestemmige motetter. I det hele taget er Bach ikke blandt hans største favoritter, det er Händel derimod. Bach begyndte først at få mesterstatus i sit hjemland fra og med 1829, hvor den unge Mendelssohn havde opført hans Matthæus-passion (i en forsimplet udgave, så folk kunne kapere den!). Det sublime skabes derimod snarere af noget der lyder enkelt, men som alligevel er ”stærkt”. Hvad der så skaber den styrke, er noget som musikfolk og retorikere burde tænke meget mere over. Schilling overser nok at også musik skrevet med stort teknisk mesterskab i form af kontrapunkt osv. kan virke stærkt ved sin samlede, ”enkle” effekt – hvilket bl.a. gælder for en sats af Haydns *Skabelsen*, ”Die Himmel erzählen die Ehre Gottes”, som han selv nævner i sin musikæstetik for dens intensivt-ophøjede virkning (se note 6).

I virkeligheden repræsenterer et skrift som Schillings tekst om det ophøjede et forsøg på noget som retorikere gennem tiden har forsøgt mange gange, men som altså det meste af tiden er blevet undgået af de æstetiske fag selv: en kobling mellem specifikke egenskaber i artefakterne og virkninger. Musikfaget arbejdede ganske vist i 1700-tallet med en forsimplet version af en sådan kobling, på samme måde som retorikere à la Puttenham i den foregående tid havde gjort. Det var den såkaldte ”affektlære”, der var tilbøjelig til at tolke bestemte små figurer i musikken som direkte udtryk – man kunne sige ”audiogrammer” – for bestemte følelser; en faldende lille sekund (halvtone) blev således opfattet som et direkte, formelagtigt udtryk for et suk, en sorg, o.l. På den måde bliver koblingen mellem egenskaber og virkninger for simpel, og man kom heldigvis væk fra en så firkantet tænkemåde.

Men det betyder ikke at man skal opgive at tale om koblingen mellem egenskaber og virkninger. Den skal derimod bevæge sig på et andet, mindre bogstaveligt niveau. Schilling og hans tidsalder var – ansporet af romantisk tænkning hos bl.a. Schiller, Humboldt, Schelling, Fichte m.fl. – tilbøjelig til at glide ud i en alt for løssluppen, grandios, u håndgribelig diskurs. Det kan man også mene gælder for leksikonopslaget her. Men læser man det f.eks. i den sammenhæng hvor det er genbrugt i Schillings store bog om musikæstetik, finder man dér meget af den slags tænkning og analyse som man kan kalde en ægte retorisk tilgang til kunstarten musik – det vil sige analyse hvor konkrete, verificerbare træk i det musikalske værk sættes i forbindelse med bestemte konstaterede virkninger. F.eks. er diskussionerne deri af de forskellige musikalske taktarters udtryksmæssige og virkningsmæssige



potentialer fulde af slående og tankevækkende betragtninger – også meget mere end de fleste af dem man finder i hans leksikonopslag.

Schillings tekst om det ophøjede er en påmindelse til retorikere og andre om at det som er det vigtigste, værdifuldeste og mest unikke ved kunstneriske og andre menneskelige artefakter, ikke skal være det vi mest undgår at tale om.



Oversættelse: Christian Kock efter originalet i Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst, bind 2, Stuttgart 1835-1838.

Gustav Schilling:

## Det ophøjede

Ophøjet, ophøjethed. Opfattet bogstaveligt er alt dét ophøjet som hæver sig over noget andet og tillige også over betragteren, i dennes forestilling og følelse; det ophøjede må altså opleves at have en vis storhed der udmærker det og byder os at agte det, for at man virkelig kan betegne det som ophøjet. Denne storhed kan imidlertid være enten *ekstensiv* eller *intensiv*, og en genstand kan derfor være ekstensivt eller intensivt ophøjet. Det ekstensivt ophøjede kaldes af nogle æstetikere, der her følger Kant, også det *matematiske*, og det intensivt ophøjede kaldes det *dynamiske*. Allerede af den grund at matematikken også beskæftiger sig med intensive størrelser, er en sådan distingverende formulering på ingen måde berettiget. Det er ikke kun i de himmelhøje Alper og på de vidtstrakte havoverflader, i pyramiderne og i Phidias' kolosser at vi kan finde det ophøjede; det ligger også i den menneskelige natur, og her træder det ikke primært frem i handlinger af uhyre viljestyrke eller i ydre kongelig pragt, der jo ifølge Burke, som ellers er så modtagelig for skønhed<sup>1</sup>, er en kilde til det ophøjede: Det slet og ret naturlige menneske formår selv at frembringe alle det ophøjedes virkninger for den rene, levende sansning.

Det ville være bedre at inddele det ophøjede i det *legemlige* og det *åndelige*; dét ville dog heller ikke være helt udtømmende: Det intensivt ophøjede må jo anerkendes at forekomme også i den legemlige verden, som f.eks. i en vulkan, en storm til havs, el.l., uanset at det åndeligt ophøjede ganske vist falder sammen med det intensivt ophøjede.<sup>2</sup> Lad os derfor beholde vor første inddeling, idet vi ved det *ekstensivt* ophøjede forstår *størrelsen af den rumlige eller tidlige udstrækning*, og ved det *intensivt*

1 Her henviser Schilling til Burke s. 124 – men det har ikke været muligt at efterspore den udgave han har brugt, eller hvad han præcis hentyder til. (C.K.)

2 Her menes formentlig at alt åndeligt ophøjet tillige er intensivt ophøjet, men der er også noget intensivt ophøjet der er af legemlig karakter. (C.K.)



ophøjede *størrelsen af kraften*. En teoretisk refleksion over begrebet om disse forskellige størrelser fører os endnu nærmere til ideen om det ophøjede (også i musikken). Det der skal kaldes ophøjet, må være noget stort: stort i sig selv, enten i sin kraft, eller stort i rummet, i sin fremtræden. Derfor er det ideale, det uendelige selv det mest ophøjede, det som i ideen overvælder al natur; det evige, det hellige, det guddommelige, det absolut overjordiske i alle sine relationer til den endelige verden. Kun med stærk bevidsthed kan man tænke sig denne idé, og man har følelsen af det ophøjede i sin oprindelige renhed – den følelse som i naturen eller i kunsten, eller også blot i forestillingsevnen, opvækkes af alt, af enhver størrelse som – ikke efter matematisk, men efter æstetisk vurdering – virker imponant på tilskueren eller tilhørerens – som altså hensætter hans endelige ånd i en forbavselse hvori han begynder at miste sig selv, at nå i det mindste til en anelse om det uendelige, og måler med en målestok som selv hele verden er for lille til. En ophøjet genstand har for det meste noget på én gang frastødende og tiltrækkende; det bevirker ikke en aldeles ren lystfølelse, snarere en der er blandet med en vis ulyst, men netop ved dette islæt bliver den desto større; – og dens smukkeste og sikreste tegn, som på en anden side atter er en grund til at der altid hører en højere grad af åndsdannelse til at betragte det ophøjede med velbehag.

I *kunsten* optræder det ophøjede altid kun som en egenskab og særlig afart af det *skønne*. Tager vi begrebet helt efter pålydende, behøver det skønne generelt dog ikke at være ophøjet, og det ophøjede behøver ikke altid være skønt. Også den uformelige, uhyre størrelse er ophøjet, men ikke skøn. Ligesom der på kunstens område overhovedet ikke kan forekomme noget uformeligt, således kan der her heller ikke dannes noget ophøjet der ikke samtidig er skønt, men nok noget skønt der ikke er ophøjet, eftersom skønhed er kunstens mål uden hensyn til dens fremtrædelsesform, den være sig ophøjet (mandlig) eller naiv (kvindelig). Deraf kan man også let udlede et uigendriveligt bevis for den langt højere værdi af det intensivt (åndeligt eller kraftfuldt) ophøjede frem for det blot ekstensive (legemlige eller matematiske). Reflekterende selvbetragtning forener sig ikke med gratie og naivitet, der kun véd lidt om deres egen almagt; men netop i denne selvbetragtning, når skønheden i sin fulde kraft umiddelbart trænger frem af bevidsthedens dybder, opstår også i kunsten det ophøjede; det ligger mere i menneskene end uden for dem, er mere sub- end objektivt; ikke det stormende hav, men derimod den uendelige ånd hvis legemlige blik svæver hen over det, er ophøjet, og det øje hvori verden spejler sig, er mere ophøjet end verden selv. Det ophøjede står her i forbindelse med det rystende, frygtelige og skrækkelige, i og med at modtageligheden over for det ophøjede derigennem kan vækkes og styrkes. På samme måde er det ophøjede her, i kunsten, heller ikke nogen sinde uden det forunderliges ynde, og her spiller det altid over i det højtideliges, prægtiges og ædles område, idet det fejrer sin skønneste forening med det fuldendt skønne.

Emnets vigtighed har gjort det nødvendigt at forudskikke denne analyse af det ophøjede generelt, i naturen såvel som i kunsten, for at få et sikrere grundlag for anvendelsen – som følger nedenfor – af de etablerede principper, specielt inden for tonekunsten. – Her finder vi nemlig bestandig det ekstensivt og det intensivt





ophøjede forenet med hinanden, smeltet sammen (for så vidt man overhovedet for musikkens vedkommende kan tale om det ydre ved dens dele). Som over alt, inden for kunsten generelt såvel som i naturen, bliver virkningen af det ophøjede også her, specielt i tonekunsten, kun frembragt ved store og storladne former der dannes i en prægtig fylde af harmoni og i en patetisk rytme<sup>3</sup> – og for at bevare det mandligt skønnes karakter (og kun dét er jo ophøjet), må disse former bortvise alle broget-naive forsiringer, om de så er aldrig så graciøse og fortryllende, som noget væsens-fremmed fra deres område, og de udmærker sig alene gennem skøn enkelhed i anlæg og udførelse, der udelukkende søger at imponere ved kraftfulde masser. Derfor finder vi det da også i mange større kirkeværker af gedigne mestre, og det navnlig især her, eftersom det – som anført – gerne går over i det højtidelige og prægtige. Hvilken ophøjethed til sin egen forskønnelse er der f.eks. ikke i indledningen til Händels *Messias*, eller ”Halleluja”-koret, eller koret ”Wunderbar, Herrlichkeit”,<sup>4</sup> eller koret ”Gott Israels” i hans *Samson*. Eller koret ”Mein Mund entheil’ge seinen Namen nicht” i Schneiders *Pharao*,<sup>5</sup> og mange andre lignende kompositioner!<sup>6</sup> – Det der virker her, er den ophøjede enkelhed, den koncentrerede tonemasse, som ganske vist virker rystende ved sin første fremtræden, men som netop derved gør lytteren modtagelig for den ophøjede følelse, som den snart efter opvækker i ham, og som i sin skønne fortsættelse stadig mere stiger op til den høje grad af den inderste himmelske luft, som det ville være en ulykkelig bestræbelse at beskrive med ord. I alle disse specielt omtalte tilfælde er det fremherskende det intensivt ophøjede, størrelsen af musikkens kraft; det ekstensivt ophøjede, formen for den harmoniske bearbejdelse af det kraftfulde stof, fremtræder som underordnet. Ingen tænker her på en kunstfærdig kombination af toner, endskønt en sådan er til stede; enhver føler her kun virkningen af helheden. Anderledes forholder det sig f.eks. med J.S. Bachs ottestemmige motetter og de storartede fugaer af Händel o.a., hvor den blotte høre-sans ikke kan sammenfatte harmoniens magt og rytternes sammenkædning i én og samme anskuelse, men hvor det mere er de vidunderlige tonesammenfletninger og dybe kombinationer der henriver og forundrer, end det er den magisk virkende kraft og fylde af harmonien. Her er det ekstensivt ophøjede det fremherskende. I det hele taget kan det antages at det i alle større kontrapunktiske værker er det eksten-

3 Dette udtryk er ikke en musikfaglig term, men betyder nok snarere ”en rytme der udtrykker en følelse”. (C.K.)

4 På engelsk: ”Wonderful, counsellor”. *Messias* er skrevet med brug af engelske tekster fra ”King James” bibelen. Der er tale om det kor som begynder ”For unto us a child is born” med tekst fra Esajas 9, 6. (C.K.)

5 Oratoriet *Pharao* fra 1836 af Friedrich Schneider (1786-1853) til tekst af A. Brüggemann. Det er faktisk Moses der synger den angivne tekst, ikke koret. (C.K.)

6 Mange af leksikonteksterne i Schillings *Encyclopädie*, der udkom 1835-38 (bindet med ”das Erhabene” i 1835), har han genbrugt i sit værk *Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik: Oder, Aesthetik der Tonkunst* fra 1838. Det gælder også dette opslag og derunder den nærværende passage. I *Versuch* ... nævnes de samme eksempler på det ophøjede som her, men desuden nævnes også første og sidste sats af Beethovens 3. symfoni (”Eroica”), førstesatsen af hans 2. symfoni, sidstesatserne af hans 7. og 5. symfoni samt værker af Spohr, Scarlatti, Palestrina, Orlando di Lasso og J.S. Bach. (C.K.)

sivt ophøjede, men i alle andre værker inden for den såkaldt rene kunst det intensive ophøjede der ofte har en vidunderlig virkning; men i det kontrapunktiske er det hovedsagelig kun den åndeligt dannede (musikkyndige) som det har sin virkning på, i den intensivt ophøjede er det derimod enhver i hvis bryst der banker et følende hjerte. Det gælder altså også i musikken at det intensivt ophøjedes værdi betydeligt overgår det ekstensivt ophøjede. Dog går det ophøjede i sin idé ud over enhver virkelighed, og ligesom troen på religiøse undere flyder fra den samme kilde som den hvorfra vor æstetik generelt udleder følelsen af det ophøjede, således opnår det ophøjede i musikken først sin fuldkomne skikkelse og kraft når det så at sige forbinder sin endelighed og virkelighed med noget uendeligt og guddommeligt, og således hyller sig i det underfuldes skær. Derfor kender vi da heller ikke nogen mere ophøjet musik end dér hvor det hedder ”und es ward Licht” efter ”Und Gott sprach: es werde Licht” i Haydns *Skabelsen*. Guds skabelse af det skønneste gode, jordens lys, var et under; hvilket underfuldt trylleri udbreder musikken her om sig! – Om dette sted udbød Haydn selv, dybt grebet af det: ”Det kommer ikke fra mig, det kommer fra oven!”<sup>7</sup> Musikken til fængselsscenen i Beethovens *Fidelio* er vel også af nogle blevet betegnet som ophøjet.<sup>8</sup> Her kan det ophøjede kun være forstået som det skrækindjagende eller grufuldt-ophøjede som opstår når vor refleksion i et tilbageblik på vor egen lidenhed i forhold til det store som vi føler er ophøjet, mere vender sig mod os selv end den i et frit og frydefuldt opsving overgår til det uendelige – som imidlertid efter selve denne sin natur adskiller sig fra al kunst. En musik der er karakteristisk-sand, skøn og som sådan dybt gribende, men ikke en ophøjet, er den der uden al melodisk udsmykning kun bevæger sig i faste dristige skridt, ofte bevæger sig i store intervalspring og i foredraget kræver en markeret og stærkt fastholdt tone med bestandig energisk fremhævelse af accenterne.

Før Kant (*Kritik der Urteilskraft*) beskæftigede æstetikerne sig kun lidt med det ophøjede som sådan. I den dengang herskende dualisme mellem det ophøjede og det skønne fandt kunstens væsen imidlertid aldrig en tilstrækkelig enhed. Blandt de

- 
- 7 De samme sætninger fra skabelsesberetningen i 1. Mosebog er også nævnt i Longinos' værk om det ophøjede (stk. 9). I Haydns oratorium fra 1798 synger engelen Raphael i et recitativ (i c-mol) at Gud skabte himlen og jorden. Koret kommer ind, ganske svagt og stadig i c-mol, og synger at Guds ånd svævede over vandene. Og Gud sagde: ”Der blive lys”. Her forsvinder de harmonitoner der definerer om vi er i mol eller dur – musikken er stadig ganske svag og altså nu tonalt tvetydig. Stadig svagt: ”Og der blev ...” – og på ordet ”lys” bryder det samlede kor og orkester ud i et overvældende og overraskende *fortissimo* i C-dur. Det er et af de mest berømte steder i den klassiske musik. Lige forud for dette har Schilling i sin bog om musikkens æstetik nævnt det kor med solister i *Skabelsen* der har teksten ”Die Himmel erzählen die Ehre Gottes” – det er slutningen på 1. del, efter at Gud har skabt sol og måne og nat og dag. Der er faktisk meget kontrapunktisk fuga i denne sats, trods det at Schilling mener at kontrapunktisk musik typisk er ”ekstensivt”, ikke ”intensivt” ophøjet. (C.K.)
- 8 Meget af Beethovens eneste opera foregår i et fængsel, men der hentydes nok til begyndelsen af 2. akt, hvor Florestan sidder i sin usle celle, idet den onde Pizarro er på vej for at slå ham ihjel. Udenfor er Florestans hustru, Leonore, der forklædt har fået tjeneste i fængslet for at kunne redde sin mand, sammen med fangevogteren Rocco i færd med at grave hans grav. (C.K.)



gamle har kun *Longinos* behandlet det i et særligt skrift, oversat til tysk af Schlosser i 1781.<sup>9</sup> Blandt de nyere værker der udbreder sig udførligt om emnet, anfører vi ud over de allerede nævnte: Dreves's *Resultate der philosophischen Vernunft über die Natur des Vergnügens, der Schönheit und des Erhabenen* (Leipzig 1793); Massias' *Théorie du beau et du sublime* etc. (Paris 1824); og for musikeren især Michaelis' *Über das Erhabene in der Kunst* (i første hæfte af *Monatsschrift für Deutsche* fra 1801).



---

9 En god udgave med originaltekst og oversættelse ved W. Rhys Roberts af Longinos' skrift "om det ophøjede" (*Peri hypsous*) er (2. udg., Cambridge University Press, 2011). Citatet fra skabelsesberetningen er på s. 65.

